

„PLAKALY SPOLU, PLAKALY RADOSTNĚ A HRDĚ“

Emblematické redukce mateřství v ideologizovaném prostoru české poúnorové kultury

Jedním ze stěžejních cílů a účelů ideologizovaného umění je, jak si všiml již Vladimír Macura (Macura 1992), zaplnit co nejucelenějšími konkretizačními řetězci nebezpečně vágní slovník nových klíčových slov, s nimiž ideologie operuje. Abstraktní výrazy typu „světlé zítřky“, „šťastná budoucnost“, „boj za mír“ či „šťastný život“ je třeba vybavit „mottem“, které nabídne významově redukovanou, ale o to zřetelnější náplň. Přesvědčivost takového emblematického obrazu spočívá ve schopnosti „vyřešit“ problém, nabídnout jednoznačné významové směřování výrazu, který dosud znepokojoval svou vágností; mumifikace V. I. Lenina, J. V. Stalina či Klementa Gottwalda a vystavení jejich těl v mauzoleích se tak stává konkretizací dosud vágních příslibů o vítězství nad přírodními zákony, znakem eliminace smrti jako všeobjímajícího imperativu. Je také evidentní, že takováto emblematická redukce směřuje k akcentování vizuálních médií. Cílená vágnost jistých výrazů, které jsou výraznou součástí oficiálního diskursu („socialistický realismus“, „lidové umění“) je tímto postupem vyvažována neočekávanou, a o to více triumfující konkretizací; slogan „K zažitočnoj kul'turnoj žizni“ dokáže spolu s jazykovým gestem verbálního spojení atributů „blahobytný“ a „kulturní“¹ vizuálně ilustrovat, co že je významem sousloví „kulturní život“: pět žen kráčejících směrem do budoucnosti (a také směrem k nám, vnímatelům) se selátkem, francouzským klíčem, snopem obilí, ručníky a s telátkem (obr. s. 8).

Roland Barthes popisuje tyto významotvorné postupy při analýze wrestlingu jako naprosté zaplnění významového směřování výrazu, který pak sugestivně působí svou kompletností, vyplněností, jež neponechává prostor pro subtilnější dění smyslu: „není zde žádný symbol, žádná narážka, vše je dáno vyčerpávajícím způsobem; gesto, neponechávající nic ve stínu, vyškrtává jakýkoli parazitní smysl a obřadně před publikum staví čistou signifikaci, okrouhlou jako Přírozenost. Tato emfáze není ničím jiným než lidovou a starodávnou představou dokonale srozumitelné skutečnosti“ (Barthes 2004: 23). Triumf zdařilé, „vítězné“ signifikace odstraňuje nejistotu ohledně významu. Takováto signifikace omezuje symboličnost znaku, tj. jeho otevřenost z hlediska toho, co vše může znamenat. Zvýraznění ikonické stopy² utvářeného významu umožňuje sdělovat, že je jím míněno jen něco, zatímco jiné potenciální významy jsou eliminovány a výraz je od nich očištěn. Tento postup ale

1 – Z hlediska lingvistické přesnosti je třeba podotknout, že v ruštině nabývá výraz „kul'turnoj“ i významu „vysoké úrovně“, „vzorný“, nicméně tento význam je evidován až na místě posledním, po všech demotacích víceméně adekvátních významu českého výrazu „kulturní“ (viz Kopeckij 1953: 132).

2 – Ikoničnost je založena na rozpoznatelné podobnosti výrazu a toho, co má znamenat. Rysy podobnosti fungují ale pouze ve vztahu „označující“ a „označované“, a ne ve vztahu mimeticko referenčním, tj. v připodobňování znaků a jevů či věcí ze sféry aktuálního světa. Právě schopnost nabídnout pojmenování, která nově a „trefně“ pojmenovává ustálený a stabilní jev či věc ze sféry aktuálního světa, se posiluje přesvědčovací funkce jazyka. Např. dobové označení rutinních zemědělských činností jako „boje o zrno“ dodává těmto činnostem mytologizačně vydatný potenciál „zápasu“, „bitvy“ ap., a tím celé úsilí evidentně slovně heroizuje, aniž by bylo třeba řešit, s kým či čím se vlastně o „zrno“ v aktuálním světě bojuje.

paradoxně neznamená zřetelnější referenci, tedy možnost užívat znak pro označení nějaké entity z oblasti aktuálního světa, ale naopak blokaci takového referenčního odkazu: uživatel nového slovníku si nemůže být jistý, k jakým jevům či věcem aktuálního světa lze dané výrazy přiřazovat. Musí proto čekat, až mu dobová diskursivní produkce tyto jevy a věci nabídne: umělost pětice žen, jejichž krok je srovnán do pochodového rytmu, přiřazený smích na tváři³ i zmrtnování živých zvířat, která se nevzpouzejí nesení, zabraňuje jakémukoli mimetickému čtení obrazu; obraz funguje právě jen svým alegorickým významovým směřováním, aniž by vstupoval zpět do aktuálního světa, z něhož má být pořízen. A reduktivní, umělý svět obrazu o to víc zvýznamňuje to, co redukčním filtrem prošlo a co vstupuje v rámci tohoto izolovaného prostoru do významových vztahů jen mezi vlastními komponenty.

Obraz ženy éry budovatelské kultury patří k těmto typům redukováných emblematických obrazů. Reprezentace ženy ve vizuálním umění obvykle akcentuje její ženskost: buď z hlediska cílové skupiny, která má být oslovena (náborů, výzvy k zapojení do budování společnosti či k účasti na volbách), nebo z hlediska specifických funkcí, které dle dobového očekávání žena zastane lépe. Je však příznačné, že tato žena je zbavena své „přirozené“ funkce mateřské. Na jiném plakátu (s. 8) se volá na „českou“ ženu, ženu mladší i starší, s pozadím zemědělským i průmyslovým, nicméně obě emblematické redukce ženství postrádají jakýkoli příznak mateřství. Jsou to ženy samostatné, autonomní, mateřství je snad implikováno sloganem o „lepší zítřku“, který třeba umožní i role mateřské. Tuto eliminaci biologické funkce ve prospěch funkcí jiných lze přirovnat k představě o fungování estetické funkce v pojetí Jana Mukařovského: estetizací či obrazností („básnickostí“) se v literatuře potlačují funkce jiné, praktické. V ideologickém modelování obrazu ženy v budovatelské kultuře jsou ideologickou funkcí (zapojení se do budování, angažovanost), jež zde nahrazuje funkci estetickou, potlačovány „tradiční“ praktické funkce rodinné či partnerské příslušnosti, funkce mateřská, ale i funkce jedinečnosti každé bytosti. Dobové obrazy žen zdůrazňují emblematickou redukci na ženství an sič: delší, obvykle kulmované vlasy, šátek, sukně. Podstatná je žena jako typ, žena jako fungující součástka motoru společnosti, tj. žena ve vztazích ke kolektivu, ke společnosti. Jedinečnost ženy jako bytosti se jeví jako nezajímavá či nehodná zaznamenání.

V souvislosti s tématem mateřství je svým způsobem pozoruhodné, že v oficiální, ideologicky směřované literatuře a umění poučkových let v českých zemích mateřství takřka chybí. Výrazněji se vyskytuje pouze na plakátech či v básních, které tematizují „*boj za mň*“. V nich se matka strachuje o osud svých dětí v souvislosti s válečnými hrozbami imperialismu, a naplňuje tak i svou ochrannou funkci. Tento typ zobrazení zároveň často eliminuje otce, jehož přítomnost by nejspíš sdělení – v rámci stereotypů o fyzické síle či funkci hlavy rodiny – oslabovala: osamocená matka ochránitelka působí výrazněji a sdělněji (viz obr. s. 9⁴). Eliminací otce je posílen také význam ženiny schopnosti i nutnosti postavit se na odpor „*strýcům bakteriologické války*“, ale i apelativní funkce obrazu, jež vnímateli-muži sugeruje povinnost zaujmout uprázdněné místo. Jinak však především narativní slovesné formy nabízejí spíše příběhy o navázání vztahů, které jsou zakončeny a završeny pocitem vzájemně sdíleného štěstí. Právě motiv propojitelnosti a sdílení, v němž se privátní sféra prolne se sférou veřejnou tak, aby se privátní ve veřejném rozpustilo, je motivem velice ideologicky produktivním. Nezbytným obsahovým požadavkem ovšem je, aby nalezený partner byl ztělesněním, reprezentantem přirozeného zapojení do veřejné sféry: slouží pak jako personifikovaný „výťah“, který druhého

3 – Pouze žena nesoucí tele má spíše smichovou grimasu, která by snad mohla obrazu dát jisté mimetické oprávnění: nést tele vyžaduje přece jen více úsilí než nést francouzský klíč.

4 – I na tomto plakátu je zřetelné patrná autonomní ideologická znakovost: šestice hrajících si dětí má evidentně označovat reprezentanty různých ras i světadílů, za život jich všech bojuje jediná korejská matka.

partnera vynáší ze sféry privátní do sféry veřejné, společensky angažované. Tento postup vcelku logicky využívá tradičního iniciačního půdorysu, obohaceného ovšem o dohlížející kolektiv těch, kdo „již vědí“. Tímto kolektivním souhlasem také dochází k afirmaci zvoleného kroku: vyprázdnění tradiční privátní role či funkce tak nevyznívá jako experiment, ale jako postup, který je v „novém“ světě logický a jediný správný.

Pokud jsou výjimečně vztahové příběhy rozvíjeny dále, v horizontu několikaletého trvání, je buď mateřství substituováno jinými, veřejnými a společensky potřebnými aktivitami či hodnotami, anebo je směřování k němu narušeno: rodinná, privátní tragédie (například nechtěný potrat Bagárový společensky angažované manželky v Řezáčově *Bitvě*) paradoxně dovolí hrdince, aby se nadále zapojovala do budovatelských veřejně prospěšných činností. Autorovi pak takové řešení umožní vyhnout se nechtěnému dilematu o vztahu privátního a společenského prostoru, kde by dítě, situované nevyhnutelně do privátního prostoru, hrdinku, ale i hrdinu-manžela nutně vtahovalo do tohoto prostoru, a bránilo by jim tedy ve výkonu veřejném. Mateřství a existence dětí jsou posouvány směrem k budoucnostnímu horizontu, k dobudovanému „mírovému“ světu, který bude splňovat všechna kritéria, která se teprve vytvářejí.

Generační kontinuita a přirozenost vývoje, v němž je staré a unavené nahrazováno mladým a svěžím, nicméně vyžaduje existenci rodičů a dětí. Preferovaným toposem je však rodina, v níž otec a matka mají děti, které již dosáhly prahu dospělosti. Takovýto topos umožní jednak hodnotově označit generační rozdíl,⁵ jednak výhodně vylučuje téma dětí jako distraktivních prvků, které se váží na privátní prostor: generace rodičů už další děti mít nebude, generace mladých je ještě mít nebude.

Významový prvek otcovství hraje v ideologickém umění a literatuře poúnorové doby mnohem zřetelnější roli než prvek mateřství. Indexem otce (nás všech) jsou obdařeni hlavní tvůrci nového světa, J. V. Stalin a Klement Gottwald. Především v obraze Klementa Gottwalda se v budovatelských románech zdůrazňuje prvek jeho permanentního bdění a ochrany, stejně jako prvek porozumění a rádcovských schopností vůči všem obyčejným lidem. Proto také motiv biologického otce je jen mezistupněm k otci univerzálnímu:

*Pěšinka plátky je posněžena,
klučina pěkně vykládá:
– Táta mě zvedne na ramena
a já uvidím Gottwalda!*
(Sedloň 1953: 259)

Konvolut lamentačních textů na smrt Stalinovu a Gottwaldovu, obsažených v *Novém životě* 1953, č. 3 a 4, opakovaně akcentuje motiv osiřelosti, motiv „otce Stalina“, „otce velké rodiny“; u Gottwalda pak opět kromě osiřelosti a univerzálního otcovství i motiv toho, kdo dává „dobrou radu“, motiv „pravého otce vlasti“, „otce všech pracujících“ a motiv pozůstalých dětí či „gottwaldovských synů“. Tato arche-rodíčovská pozice je zároveň podporována mytologizací vlastního původu velkých otců: „zrodil se z lidu“, „vyrostl z lidu“, byl [Gottwald, sic] „synem mohutné sovětské vlasti“, byl „syn pracujícího lidu“. Díky tomu, že Gottwaldova smrt je tematizována o jedno číslo později než smrt Stalinova, mohou autoři kombinovat i mytologicko-rodinné vztahy obou zesnulých: Gottwald se stává Stalinovým bratrem či synem. Rozvolnění a zaměnitelnost rodinných pozic vrcholí v Rybákově verši z básně *Stalin*: „[Stalin je] Leninův syn a sám vlastně nový Lenin“ (Rybák 1953:

5 – Např. vedoucí mladí, pro něž práce i schůze jsou stejně důležité, oproti váhajícímu otci, který důležitost schůzí ještě nevnímá, jak je tomu v Káňově *Partě brusiče Karhana* (1949). Matka se svou starostí o toliko privátní prostor (uklizení bytu, vaření) je v rámci rodiny tím nejproblematičtějším, nejhůře iniciovatelným elementem.

446). Syntéza rodinných pozic, rolí a funkcí nejen v celkovém diskursivním toku různých textů, ale i v textu jediném, jako je tomu u Rybáka, naznačuje umělou, emblematicky reduktivní podobu daných obrazů. Rodinná role velkého vůdce revoluce (otec, otec i matka, otec i syn) je zaměnitelná, stává se plovoucím označujícím, kterému není možno přiřadit stabilní označované. Zároveň ale toto mytologizační konstruování upozorňuje ještě na jeden postup, který se stává produktivním naopak v – jakkoli řídké se vyskytující – obrazech mateřství. Tímto postupem je ideologicky významotvorná substituce.

Mateřství je – příznačně v rámci silně nacionálního diskursu prvních pounorových let – přeneseno z ženy jako psychofyzické bytosti na „matku“ zemi, ať už ve smyslu rodné země, nebo v rámci kosmologického rozšíření i ve smyslu Země, zeměkoule. Tento femininní prvek, odvozený především z gramatického rodu,⁶ pak umožňuje vytvářet náznakovitou mytologizační síť heterogenního partnerství: Stalin/Gottwald jako muž a země/Země/Strana jako žena. Toto spojení sugeruje nespécifikované mytické oplodnění,⁷ z něhož jsou zrozeny zcela abstraktní, ale o to klíčovější plody: „šťastná budoucnost“, „revoluce“, „mír“ apod. Výjimečný, nicméně zaznamenaní hodný je mytologizačně interpretační výkon, v němž se Stalin stává otcem i matkou nově zrozených národů v koloniálních zemích:

V té chvíli již hořekuje v bílém smutku Čína, že zemřel Stalin. Žalostně o tom hovoří živi i mrtví na Koreji. Zalkaly Indie i Oceanie. Sehnuly se palmy na korálových ostrovech. Afrička pouští se zvedla vichřici. „Zemřel ten, jímž jsme se narodili!“

(Kubka 1953: XI)

Existenci „velkých“ otců je logicky oslabena pozice „přirozených“, standardních otců. Vyskytuje-li se už v oficiální české literatuře první poloviny padesátých let obraz rodiny s dítětem či dětmi, je poměrně často redukován na matku a dítě či děti; otec zde chybí. V Kohoutově veršované hře *Dobrá píseň* (1951) je uprázdněná otcovská pozice substituována seržantem Moskalovem: v matčině vzpomínkovém veršovaném vyprávění přichází jako osvoditel a když žádá matku o ubytování, sám sebe snadno označí za jejího syna,⁸ tedy bratra jejích dětí. Nicméně průběh další vzpomínky zdůrazňuje ve vztahu k dětem seržantovu proměnu do role otce, kterou víc a víc plní: denně zjišťuje prospěch dcery ve škole a odměňuje ji verbálními pochvalami, učí ji azbuku, druhou dceru chová v náručí atd. Při odchodu daruje matce hračku, medvídka, s kterým si hrála jeho vlastní dcera, než jejich dům „kruté šelmy“ bombou zničily. Tento medvídek, přenesený z jednoho (zničeného) rodinného prostoru do druhého (již mírového), se má stát trvalým rodinným dědictvím: matka ho v duchu seržantova odkazu předává dceři s žádostí, aby ho i ona jednou zase předala své dceři.⁹ Taktó významově zatíženým dědičným darem jakoby už provždy zůstává seržant Moskalov součástí české rodiny, která se zároveň stává substitučním pokračováním jeho vlastní ruské rodiny, zabitě německými vojáky. Celý složitý substituční řetězec zřetelně naplňuje ideologicky významotvornou funkci uzávorkovávání a oslabování „přirozeného“ mateřství i otcovství a naopak u těchto složek akcentuje roli arbitrární, dohodovou, vytvořitelnou významovým konstruktem, které společenství uživatelů přijalo. Oslabování „danosti“, jedinečnosti, nezaměnitelnosti a přirozené evidentnosti mateřství i otcovství umožňuje jejich interpretaci jako naprosto funkčních prvků, v nichž jeden prvek může být snadno nahrazen prvkem jiným, stejně či dokonce

6 – Obdobně totiž funguje i Strana, která také díky své gramatické ženskosti získává obdobně genderové příznaky ženy-matky, ženy-dárkyně života.

7 – Explicitně je v tomto ohledu, byť nejspíš z důvodu hledání rýmové dvojice, Jan Alda, který v básni apostrofuje Stalina následovně: „Naše divukrásná země, / rozséal jste do ní nejvzácnější sémě“ (Alda 1953: XIV).

8 – „Polbil mě a řekl: ‚Zdravstvuj, mama, / vrazmoš-li syna v svaju kvartiru!‘“ (Kohout 1952: 81).

9 – Zajímavý je zde i očekávaný determinační triumf společenského nad přírodním: seržant Moskalov prostě ví, že i Katka (dcera) bude mít opět dceru.

lépe ideově funkčním. V obdobném duchu substitucí se pak rodinou stává pracovní kolektiv,¹⁰ členové konkrétní stranické organizace se stávají sourozenci,¹¹ portrét Klementa Gottwalda na stěně se stává rodinným albem či svatební fotografií rodičů. Paralelismus obou entit, té „původní“ i té nahrazující, umožňuje tvůrcům ideologických sdělení vypůjčit si z každé entity to, co umocňuje celkové významové vyznění. Těmito postupy se skutečnostní zakotvení relativizuje a metaforizuje natolik, že výsledkem je opět „jen“ plovoucí označující, jež se vzpírá významovému zakotvení u označovaného.

Na plakátu (s. 9) přináší matka z prodejny Zdroj hojnost potravy synovi a dceři; nejenže otec chybí, ale kvantum potravy určené přímo k pojídání eliminuje v tomto sdělení i další tradiční funkci matky, v rámci stereotypu očekávanou v kompletní rodině: matka má u plotny vařit oběd či večeři. Tato role je ostatně eliminována i dalším triumfem lidské dovednosti nad přírodou – jídlem v konzervě. Na dalším (s. 9) je naopak absence otce výsledkem úsilí umocnit mateřskou krásu spojenou s bezbranností. Bezmocnost dítěte vůči strůjčům války je posílena jeho pozicí v matčině náručí. Matka v roli ochránitelky (privátní sféra, ochrana vlastního dítěte), ale zároveň i potenciální oběti (veřejná sféra, nesená synekdochickou zástupností, kdy ohroženy jsou i všechny jiné matky¹²) vidí hrozbu války před sebou; navíc se o ní dočítá v brožuře, kterou drží v ruce. Tím, že my, vnímatelé plakátu, můžeme tuto hrozbu pouze dedukovat z jejích gest, se navíc umocňuje i matčina výlučná pozice: bez jejího výrazu bychom nechápali, o co v obrazovém příběhu běží. Posunutý úhel pohledu dítěte ještě umocňuje napětí: vidí dítě také přicházející hrozbu, anebo již/ještě kouká někam jinam?

Uprazdňování otcovské pozice je ve vizuálním sdělení jaksi přirozenější: obraz má svůj rámeček, do něhož se otec jen možná nedostal; v prvním významovém plánu jde jakoby o zobrazení momentální, v němž je otcovská pozice pootevřena a může být zaplněna z časových pozic „předtím“ či „potom“: otec potenciálně může někdy do obrazu při rozšíření jeho ohniska vstoupit. Ve verbálních obraze musí být otec odstraněn explicitně. Vehementně to – z evidentních ideově-narativních důvodů – provádí Pavel Kohout v pohádce *O pionýrském šátku, který plakal*:

Žilo děvčátko, říkali mu Jana. Jana neměla tatínka a nikdy ho nepoznala; zemřel několik měsíců předtím, než se narodila. Zato mamku měla takovou, že na ni byla strašlivě hrdá. Mamka byla pořád stejně mladá a všichni ji měli rádi, protože dovedla rozdávat radost a sílu. Na koho se usmála – i kdyby to byl sebevětší morous a ještě ho bolely zuby – ten byl najednou rád, že je na světě, a dostal chuť do práce.

(Kohout 1951: 79).

V průběhu odstavce se zřetelně posouvá reflektor z pozice vševědoucího vypravěče k pozici dcery Jany: matku vidíme dceřinými očima. Ale právě tento meziprostor nejistoty ohledně toho, kdože „vidí“ a vypráví, je úrodným polem pro narůstající mytologizování obrazu matky: její postava nabývá zajímavých rysů totálnosti (všichni bez výjimky ji měli rádi), záračného daru duševního léčitelství, ale také hodnotového utváření: matčino léčení špatné nálady jiných vzbuzuje chuť do práce, a ne třeba chuť k jídlu. Přírodní/přirozené a zároveň individuální projevy (morousovitost, bolavé zuby) jsou překonávány směrem k funkčnímu začlenění, k projevům a stavům, které jsou prospěšné celé společnosti.

10 – Rodinný, přinejmenším dvougenerační model umožňuje v pracovním kolektivu vytvářet „přirozené“ rodinné hierarchie: předák či mistr = rodiče, řadová pracující = děti. Kverulant či ten, kdo není ochoten plnit plán, se stává analogií problémového dítěte.

11 – „Rodiče“ = okresní i ústřední výbor a také Klement Gottwald.

12 – Za upozornění na religiózní konotace, které sakralizují zobrazenou matku jako madonu, jež se může stát i matkou sedmibolestnou, děkuji Libuši Heczkové.

Mateřství však má zde i další vydatný a ideologizovatelný aspekt: kontinuitu minulosti a přítomnosti, jež má šanci skrze dítě vstoupit i do budoucnosti. Kohout může matku vybavit minulostí, která „zreálnuje“ její mytologizovaný, zázračný potenciál:

A Jana jim nezáviděla, protože věděla, že nejhezčí úsměvy patří jí. A obdivovala mamku nejvíc proto, že se ničeho nebála a byla všude první. Za války prozrazovala partyzánům, jaké zbraně se vyrábějí v továrně, kde pracovala. Spolu s ostatními dělnicemi vyráběla sama chybné součástky tak dovedně, že fašisté nic nepoznali a moc se divili, že se jim tanky v plné jízdě dočista rozsyávají.

Když se na to přece jenom přišlo, vzala Janu a zavčas s ní utekla do jedné vesnice na Vysočině, kde žili příbuzní. Tam se pak spolu dočkaly dne, kdy Jana viděla svou mamku poprvé plakat. To bylo tehdy, když do vesnice vjeli zaprášení a unavení, ale tolik slavní a milovaní sovětsí vojáci s hvězdami na čepicích. S nimi se vrátily domů.

(tamtéž: 79–80)

Obraz matky hrdinky má z hlediska mimetického čtení jisté trhliny,¹³ ale o to usilovněji buduje propojení sféry veřejné (sabotáž) se sférou privátní (ochranitelský útěk, který nenaruší vazbu matky a dcery). Zajímavý je i důraz na rodinnou vazbu, utvořený dceřiným vlastnictvím „těch nejhezčích úsměvů“. Mytizační zvýznamňování také nevyhnutelně emblematicky do konvencionalizované podoby násilných hlupáků, kteří se maximálně tak něčemu diví, ale na příčinu dlouho nejsou schopni přijít.

Poválečná doba, v níž je umístěno těžiště příběhu, nabídne matce prostor pro zapojení se do kolektivní a pozitivní hodnoty vytvářející práce, která nahrazuje sabotážní negaci. I zde je však proměna společenského prostoru kontrapunktována kontinuitou matčina postoje, v němž je najednou možné zveřejnit to, co existovalo v její minulosti i předtím, ale muselo zůstat skryté i očím její malé dcery: matka je už „dávno“ komunistka. Tato kontinuita totožného postoje, procházejícího třemi různými politickými kontexty, je umocněná i návratem k těmto stroji. A je pak ještě zesílena totožností hvězdy sovětských vojáků a hvězdy, kterou si matka nyní připíná na klopou:

Mamka šla do továrny, kde už na ni všichni netrpělivě čekali, a hned ke svému stroji; ten večer přišla domů celá rozzářená a vyprávěla Janě o tom, jaký je to krásný pocit, když člověk ví, že jeho práce nezabíjí, ale pomáhá stavět nový svět, který bude patřit jenom pracujícím lidem. Když si druhého dne oblékala kabát, viděla Jana, že má na klopě zrovna takovou hvězdu se srpem a kladivem, jako měli ti sovětsí vojáci, kteří přijeli do vesnice na Vysočině. Ptala se, co to znamená. A mamka jí řekla, že je to odznak komunistů. Ona že je dávno komunistka, ale za války se to nesmělo povídat, protože by ji byli fašisté jistotně zabili.

(tamtéž: 80)

Abstraktní idea komunistického postoje je i zde, ve shodě s obecným formováním ideologického diskursu, ilustrována ikonicky, hvězdou se srpem a kladivem, jejíž význam by pro dítě zůstal nejspíš vyprázdněný, ale myticky šťastnou souhrou náhod je mu nabídnuta plnohodnotná substituce, jíž může porozumět: takovouto hvězdu nosili ti „milovaní“ sovětsí vojáci.

¹³ – Lze snad přijmout propozici o dovedném sabotování, ale jak mohla matka vědět, že sabotáž funguje natolik, že se tanky „dočista rozsyávají“? Lze jistě přijmout, že „se na to přišlo“, ale jak to, že obvinění ze sabotáže se vyřeší prostým útekem k příbuzným na Vysočině?

Nevyhnutelná ztráta rovnováhy privátního a veřejného¹⁴ je vyrovnána oceněním, jež se veřejně činnosti matky dostává:

A tak měla tedy mamku komunistku a ještě k tomu údernici. Dvakrát viděla její fotografii v novinách, a tak se tedy nedivte, že byla na mámu pyšná.

(tamtéž)

Absence matky v privátním, rodinném prostoru je opět vyvážena substitucí, opakovaným výskytem matky jako zobrazení, jež pro dceru funguje nevyhnutelně jako ikonické, zatímco pro běžné čtenáře novin má „pouze“ význam indexový a symbolický. A významotvorné je i využití paralelizujících přiřazení,¹⁵ které evokují konotace „rozvíjení“, „řádu“ a „docenění“. Tento kompoziční paralelismus je využit i ve scéně, kdy dcera dostane rudý pionýrský šátek a doma vidí matku „*podruhé v životě*“ plakát. I zde je paralelismem zvýrazněna mytologizující reverze: matka, jak se již podruhé ukazuje, pláče pouze „*samou radostí*“; pláče jako primárního projevu smutku jako by nebyla schopna. A abstraktní radost je opět ihned konkretizována: „*Plakala samou radostí a ještě v noci šátek žehlila*“ (tamtéž: 80). I akt žehlení samého je tu konvertován z privátní sféry do sféry veřejné a rituální: žehlí pionýrský šátek, čili předmět veřejného prostoru.

Kohoutův příběh rozvíjí generační téma vztahu matky a dcery dle axiologické osy: matka je reprezentací stability, hotovosti, neochvějnosti a řádu, dcera jako ztělesnění mladosti a nezkušenosti se pak stává aktantem selhání. Dcera se ve škole přestane identifikovat s výkladem o boji a hrdinství dělníků, k němuž má svou domácí reprezentaci, a identifikaci s matkou (a paralelně k tomu i s ideologií) nahradí privátním vnímáním přírodního světa: „*Nevníkala vůbec, co se mluví, a myslila na to, že je venku krásně*“ (tamtéž: 81). Ve stavu oblouznění banálním jevovým světem činů a postojů jiných dětí není schopna zodpovědět před tabulí otázku, „*kdožpak od nás vyhnal boháče a jakžpak to, že se máme dneska tak dobře?*“ (tamtéž). Dcera dá průchod pocitům zarputilosti a indifferenčnosti.¹⁶ Do hry proto musí vstoupit mytizačně personifikovaný svět věcí, kde azalka v květináči probírá s Janiným pionýrským šátkem jeho smutek. Do debaty se zapojuje „*všechny věci v pokoji*“¹⁷ a šátek jim vypráví příběh¹⁸ o své původní, bílé podobě, kdy jej mladý dělník daroval své dívce a budoucí ženě. Dělník-komunista se postaví na odpor kapitalistovi a po pokusu přesvědčit kapitalistu verbálně připraví stávkou. V daném okamžiku mu jeho žena oznámí: „*Františku, já... my budeme mít dělátko!*“ (tamtéž: 88). Zatímco on „*křepčí*“ po světlici, žena se dá do pláče: „*Protože nás nemáš rád. Ani mne, ani dělátko. Kdybys nás měl rád, zůstal bys u mne a nezahrával si se stávkou*“ (tamtéž: 88). Nicméně muž ji přesvědčí, že naopak stávka je v zájmu budoucnosti nejen jich samých, ale taky „*toho našeho malého*“. Při policejním zásahu proti stávkujícím je manžel zasažen střelou a umírá; manželka mu krvácející ránu zahalí svým bílým šátkem, z něhož se tím stává rudý prapor. Mužova poslední věta zní: „*Musíme... pány bít... aby se za nás... děti... nestyděly*“ (tamtéž: 92). Žena ihned po jeho skonu zaujme jím uprázdněné vůdcovské místo a řídí stávkou; protože jsme v prostoru mytického diskursu, ani zde nemusí být motivace k náhlé změně jejího postoje hledána a dokládána.

V tento moment do vyprávění šátku vstoupí po celou dobu naslouchající Jana a kouzlo je přerušeno, věci se opět stávají pouhými věcmi. Jana musí hledat konec příběhu

14 – Matka celý den pracuje a vrací se až „večer“. Privátní prostor je v tomto novém světě budování znevýznamněn, a proto vypravěč ani nepocituje potřebu vyřesit, kdo se celý den stará o Janu.

15 – „*měla mamku komunistku a ještě k tomu údernici*“; „*dvakrát ji viděla v novinách*“ (tamtéž).

16 – Proměna dcery maně evokuje pozvolnou mytickou transformaci Anakina Skywalkera směrem k temné straně Síly ve filmové sáze *Star Wars*. Z vědomí vlastní vyloučenosti se i v Janě rodí pocit suverenity a odhodlání řešit problémy podle sebe, podle svého vnitřního hlasu, a ne podle veřejných, společenských pravidel (pravidla řádu rytířů Jedi stejně jako ideologické čtení světa v budovatelském diskursu): „*A co se vlastně trápím kvůli hloupému šátku, pomyslíla si pak nadurděně. „Stojí mi to za to?“*“ (tamtéž: 83).

17 – I tento motiv umocňuje kolektivnost sdílení a schůzovní rámec celé debaty.

18 – Příběh v příběhu je dalším projevem budování paralelismů, jež jsou podstatné pro paralelismus stěžejní: matka a dcera.

jinde, v knihách. Nenajde tam sice tento příběh, ale desítky paralelních příběhů o vykořisťování. Díky tomu si napraví reputaci i ve škole, ale katarze celého vyprávění je ponechána až na závěr, kdy se oba příběhy prolnou: v partnerském¹⁹ rozhovoru se dcera dozvídá, že pionýrský šátek obdrženy ve škole jí matka v noci nahradila tím, který ušila sama. Nabízející se „podivný“ význam, že by privátní vítězilo nad veřejným, pionýrskou organizací darovaným, je vzápětí odsunut matčinou odpovědí na otázku, z čeho že šátek ušila: „*Ze šátku, který mi dal kdysi dávno František, tvůj tatínek!*“ (tamtéž: 96). Tato odpověď je dceři srozumitelná právě jen za předpokladu fungování mytologického diskursu, kdy se díky tomu, že dcera vyslechla příběh prehistorie svého šátku, stává z vágního jména František „ten František“. A matka potřetí před Janou pláče; pláč radostný (současnost) se tu syntetizuje s pláčem tragickým (minulost doby obav a strachu). A v duchu generační návaznosti se pak s matčíným pláčem pojí do jednoho proudu i pláč dcery: „*Plakaly spolu, plakaly radostně a hrdě*“ (tamtéž: 96).

Historický, vývojový příběh matky, která se stává nositelkou odkazu svého muže, zabitého buržoazií, tak získává generační návaznost a lineárně kontinuální směřování v příběhu dcery: její vývojová transformace zrcadlí transformaci matčinu, ale katarzní řešení je již stává na partnerskou úroveň. Poznání třídní historie se stává iniciačním krokem do sféry dospělosti a rodinné kolektivity. Mateřství jako mytické prodloužení minulosti (muž a žena) do přítomnosti (nepřítomný muž, přítomná žena a dcera) získává dceřiným dospěním i budoucnostní rozměr.²⁰ Zrcadlení, paralelismy a analogie předurčují, že i dcera půjde stejnou cestou. Proto obě pláč radostně a hrdě.

Zvolené a synekdochicky využitě ilustrativní příklady snad dostatečně zřetelně ukázaly, jak se v ideologickém diskursu poučovací kultury utváří a používá obraz mateřství a s ním souvisejícího vychovatelství. Mytologizační eliminací reference směrem k aktuálnímu světu a potlačení produkce označovaných nabývají znaky ženství a mateřství své autonomní síly plujících označujících. Uvolněním z vazeb „tradice“ či „normalnosti“ se dosahuje jednoznačně a celostně působících významových sdělení, která využívají persvazivní potenciál paralelismů a substitucí, tak silných v nezakotveném mytologickém diskursu. Obraz mateřství a vychovatelství je koncipován na pozadí své funkce nikoli v prostoru privátním, rodinném, ale v prostoru veřejném, společenském. Právě funkčnost znaku – a tudíž i toho, k čemu znak odkazuje – se stává základní hodnotou: mateřství je zbaveno své „archetypální“, tradičně rodinné pozice a přestává být otázkou individuálních voleb, rozhodnutí, úspěchů a selhání. Stává se celospolečenskou funkcí, jejíž problematičnost ve smyslu „zdržování se“, věnování se individuálnímu, nepředvídatelnost výsledku, je přeindexována směrem ke konotacím kontinuity, neochvějně kauzální linie mezi minulostí, přítomností a budoucností. Mateřství a vychovatelství v představené kulturního diskursu padesátých let produkuje replikované odlitky původních iniciací sociálnětřídního či válečného zápasu; v tomto světě se nerodí ani není vychováván jedinec, ale v dítěti ztělesněné poučení z dosavadních bojů.

19 – Matka chválí úspěchy dcery ve škole slovy: „*Tak vidíš, Janko, jsi už pomalu také údernice*“ (tamtéž: 95).

20 – Pozice dceřina manžela může zároveň ještě zůstat neobsazená; stěží už jí totiž půjde přisoudit onu iniciačně-katarzní transformaci, již procházel vztah muže a ženy v pekle kapitalismu.

SYMETRIE A REPREZENTACE MOCI

Moc reprezentovaná v literárním textu, ale i jiných druzích umění, především pak v architektuře, malbě a sochařství, obvykle nese několik atributů. Nikoli nezbytně ji provází patos a monumentalita. Téměř bezvýhradně pak ale tendence k harmonii a symetrii. Vzpomeňme na slavný propagandistický film *Pád Berlína* (1949) s postavou Stalina. Symetrická figura, harmonický obličej, bílý oblek muže vystupujícího z letadla a zdravícího dav složený ze všech možných zástupců lidských ras a národů. Symetrická harmonie při zobrazování Stalina byla normou a poněkud výstřední Picassův obrázek vůdce světové revoluce vytvořený k jeho narozeninám se setkal s odmítáním a nevolí, byť ani ten neruší – na rozdíl od jiných Picassových děl – symetrickou osu a harmonii vůdčovy tváře. Stalin ve filmu, na obraze či v literatuře nesměl vykazovat ani malé procento deviace od definované symetrické osy, neboť symetrie značí moc a ovládnutí hmoty. Je pokořením entropie, principem zakládajícím vesmír, osou, kolem níž se vše otáčí. Asymetrické nasazení hlíny na hrncířský kruh znamená nezvratné vítězství odstředivých sil, hmota opouští špatně stanovenou osu a odlétá. Symetrie je stabilita a stálost, a přesně toto chce vyjadřovat moc jako svou základní vlastnost. Proto je vizuální či rétorický element symetrie nezbytným nástrojem reprezentací moci.

V nacistickém Německu stejně jako v zemích, jimž v nějaké historické periodě dominoval nebo stále dominuje komunismus, od Československa po Severní Koreu, se lze setkávat se symetrickými obrázky sestavenými z cvičících lidí při masových spektakulárních podívaných v rámci různých spartakiád či předvádění branné zdatnosti vyvolené rasy. Paradoxně ovšem se stejný jev vyskytuje i mimo tuto historicky definovanou totalitní sféru – například při zahajování olympijských her či jiných masových podniků, kde se moc a bohatství hostitelů má ukázat celému světu. Symetrické obrazy provázejí moc jako heraldický znak. Veškeré absorpční síly moci potřebují symetrii a pracují k ní. V masových holywoodských spektaklech jako *Den nezávislosti* (1996) či *Armageddon* (1998) je představováno národní společenství v harmonii ras – vedle bílých hrdinů jsou symetricky stavěni hrdinové černí a žlutí. Právě tato symetrie nakonec zapřičiňuje definitivní vítězství nad nebezpečím, jež svět vychyluje z osy a vytváří deviaci, která musí být odstraněna. Stejně tak jsou hrdinové součástí harmonických rodin. Děti a manželky slouží jako další element symetrie, další prvek stability.

Lze říci, že moc chtivá své reprezentace vždy stanovuje jakousi normativní osu dobra, která je definována jako univerzální, všemi sdílená a jíž je moc garantem. Veškeré malformace sociální i vrozené, veškeré asymetrie, deviace, veškeré zárodky chaosu či entropie jsou buď zcela vymazány z viditelného obzoru společenství, nebo slouží pouze jako signa možného ohrožení symetrie, jako entity, na nichž systémy symetrie předvádějí svou nezbytnost. A tak za úžasu diváků ruská Čeka potisící odhaluje a zatýká diverzanta, major Zeman znovu a znovu odhaluje narušitele stability mladého režimu, americká FBI zachraňuje Američany i svět před komunisty či islamisty a v Íránu nepochybně islámští hrdinové bojují proti západní dekadenci, která nemá v úctě Mohameda, zato však se klaní sexu drogám a rock'n'rollu.